فیلم یا کتاب؟

* ژان کلود بونه،
■ ترجمهٔ حسین اصغر نژاد

از زمان ملاقات آیزنشتاین و ژوئیس، بحث و گفتگو دربارهٔ ادبیات و سینما ـ بی‌آنکه این بحث فقط به اقتباس محدود شود ـ پیوسته درحال گسترش بوده است.

* * *

روابط میان نوشته و تصویر، میان عناصر بیانی و عناصر بصری فرهنگ، همیشه یك مسئله را مطرح کرده‌اند. طی قرنها، انواع هنر، بویژه یك نقش ثانوی القاء تصویری داشته‌اند. این تصور وجود دارد که این هنرها در ابتدا برگرفته از فن بیان و وعظ و خطابه‌های مذهبی‌اند که از نسلی به نسل دیگر رسیده‌اند. البته این فرضیه چندان معتبر نیست و از دخل و تصرف نیز بدور نبوده است. اما اختلال این جبر نمادین و تضاد سمبلیك، همیشه، به عنوان یك خطر احساس شده است. منع شدیدی که برای ترکیب و ادغام ادبیات و سینما وجود دارد، موجب نگرانی و تشویش کسانی می‌شود که جسورانه، در این عرصهٔ نه‌چندان درست، گام گذاشته‌اند؛ عرصه‌ای که به فرزند نامشروع تعبیر می‌شود.

چنین به نظر می‌رسد که اساسنامهٔ متغیر سینما ـ این هنر ناپایدار ـ بی‌هیچ خصوصیت شاعرانه‌ای، همچون رمان، در آغاز کار خود، بسیار نامحدود و نامشخص است. امروز، فللینی پایان کار فرهنگ نوشته و تصویر را اعلام می‌کند زیرا احساس می‌کند این هنر در شرف غرق شدن در ابتذال سمعی و بصری است.

اگر از این آینده‌نگری فللینی در مورد سینما چشم‌پوشی کنیم؛ باید اذعان کرد درحال حاضر رقابت و تبادلی پرسود، میان ادبیات و سینما وجود دارد که می‌تواند مایهٔ بقا و وابستگی این دو به یکدیگر شود. سینما که به طرز غیرقابل مهاری، هنرهای دیگر و بخصوص ادبیات را تحت‌الشعاع خود قرار داده است؛ روی آنها تأثیرات مختلفی گذاشته است و درنتیجه به پیدایش فضایی مشترك و درهم آمیخته انجامیده است: فضایی که هرچند به چشم نمی‌آید، ولی بسان یك نوآوری بسیار پویا، قابل مطالعه است.

● دیدرو و آیزنشتاین

بحث و اختلاف برسر نوشته و تصویر، بحثی تازه نیست. در مقاله‌ای که در سال ۱۹۴۳ نوشته شده و ترجمهٔ آن در ماه مه ۱۹۸۴، در مجلهٔ Europe به چاپ رسید؛ آیزنشتاین واقعاً حق داشت از نقش بنیانگذاری دیدرو در این مورد قدردانی کند: «هرچند که این موضوع عجیب به نظر می‌رسد، ولی واقعیت امر این است که دیدرو از سینما حرف زده است. «در واقع، مؤلف دایرة المعارف، نه تنها استقلال و عدم وابستگی عناصر بصری را از خلال «شاردین» خود تصویر کرده است، بلکه بطور جدی به آن اندیشیده و در مورد استقلال متقابل و مشارکت با عنصر بیانی، در جریان واکنش پیشرو خود دربارهٔ درام بورژوا ـ در کتاب «پالیسوت» خود ـ اظهارنظر کرده است: «این آمیزه و ترکیب عجیب زاییدهٔ ناتوانی مؤلفین آن است». دیدرو، رفتار و عملکرد تجربی را از زیبایی‌شناسی جدا نمی‌کند و از خلال مشاهدات علمی و فلسفی در رفتار معلولین به فکر تئاتری نوافتاده و میزانسنی به مفهوم مدرن آن خلق نموده است. با مطالعه در رفتار نابینایان، در جستجوی شنوایی قوی‌تری برمی‌آید و با

مشاهدهٔ ناشنوایان، به نگاه گویاتری اعتقاد پیدا می‌کند. او در «نامه‌ای دربارهٔ ناشنوایان و لالها» تعریف می‌کند که گاهی برای گوش دادن به متن نمایش، و بار دیگر صرفاً به خاطر جنبهٔ بصری آن نمایش به تئاتر می‌رفت و ادعا می‌کند که بار دوم گوشهای خود را می‌گرفته است. همچنین، او با اندیشیدن دربارهٔ سیستم تکاملی هنرهای گوناگون، موفق شد زیبایی‌شناسی ناموزون و ناهمگونی ایجاد کند که نمایش را به خطوط مختلف رقابت تقسیم می‌کرد.

«نمایش ترکیبی»، آنگونه که در کتاب «سخنانی در باب شعر دراماتیك» تعریف شده است، شامل آمیزه‌ای از پانتومیم‌ها، نمایشهای ناطق، و مجموعه‌ای از حوادث گوناگون است که موجب درخشیدن قرینه‌ای دیگر شده و به طرز اساسی و غیر قابل بازگشتی فضای تئاتری را آراسته و غنی‌تر می‌کنند. کتاب «صحبتهائی دربارهٔ فرزند خلف»، از «انسان نابغه‌ای» یاد می‌کند «که قادر است پانتومیم را با گفتگو، و صحنه‌ای صامت را با صحنه‌ای ناطق درهم‌آمیخته‌واز الحاق‌هردوی‌آنها استفاده‌کند.» بدین‌ترتیب دیدرو موفق شد، به‌تدریج یك گوش و یك چشم به دست آورد. (البته نه‌بطور همزمان، آنگونه که «ریوت» دربارهٔ گدار گفت). دقیقاً در اواسط قرن هیجدهم، دیدرو دربارهٔ مسائل و مشکلات سینمای کنونی پیشدستی کرده و اظهارنظر می‌کند، مسائلی چون، یك تصویر چیست؟ یك صدا یعنی چه؟ افزایش و کاهش هرکدام از آنها چیست؟ (البته این اظهارنظرها، صفت ویژهٔ یك نابغه است).

زیبایی‌شناسی «ترکیبی»، از نظر دیدرو، همان زیبایی‌شناسی مونتاژ است (آیزنشتاین زمانی به این موضوع پی می‌برد که در یك جناس لفظی، به یکی از نمایشنامه‌های دیدرو مراجعه می‌کند و می‌گوید «سینما فرزند خلف تئاتر است».) این زیبایی‌شناسی با معنای متناقض کلمات، انسان را به‌یاد ترکیب کلاسیکی می‌اندازد که بیشتر، فرمی تازه از درهم‌ریختگی منظم و تعمدی است که خبر از حیات بعدی فرمی ترکیبی و ناخالص می‌دهد.

● از سینمای صامت تا سینمای ناطق

با توجه به سرمایه‌گذاری سریعی که سینما روی میراث ادبی کرده، موفق شده است شیوه‌های کاملاً متفاوتی، به تناسب تحول خود، ابداع کند. مسئلهٔ اقتباس فیلمنامه، به عنوان چشم‌انداز اصلی بحث، و اختلاف دربارهٔ روابط میان ادبیات و سینما مطرح شده است. نتایجی که تاکنون از این رهگذر به دست آمده، تعداد زیادی نوشته‌های سست و بی‌روح است که در عمل به عنوان یك تجربهٔ خوب برای پیدا کردن راه‌حلهای متنوع و اساسی درآینده باقی خواهد ماند.

در ابتدا، سینمای صامت، هنری بصری، کنایه‌آمیز و ترکیبی تالیفی خلق کرد که در آن، صورت گفتاری و شفاهی یك اثر ادبی، به تصاویر سینمایی تبدیل شده بود. ژان رنوار، در اولین نمای فیلم «نانا»، برداشت خود از یك اثر ادبی را به نمایش می‌گذارد: او ترجیح می‌دهد دلبستگی خود را به دنیای نمایش بیش از پیش نشان دهد (دنیایی که بعدها آن را در فیلم‌های «قاعده بازی» «کالسکهٔ طلایی» و «رقص‌کن‌کن فرانسوی» باز خواهد یافت) و بر رؤیای دست نیافتنی یك فاحشهٔ جوان، که دوست دارد کمدین شود تأکید و پافشاری می‌کند.

فیلم با یك صحنهٔ کمیك آغاز می‌شود: کاترین هسلینگ کوچولو از دوایر فوقانی یك تئاتر فرود می‌آید و روی یك آلاکلنگ که متأسفانه از ارتفاع بالایی نیز برخوردار است، سوار می‌شود. پاهای کمدین رقت‌برانگیز، به زمین نمی‌رسند او تلاش می‌کند پاهای خود را به زمین برساند. هرچه بیشتر تلاش می‌کند، بیشتر درمانده می‌شود و در مقابل خندهٔ جمعیت تماشاچی، بیش از پیش به مقلد سیرکها شباهت پیدا می‌کند.

بخش کوتاهی از یك نما که با روشهای صحیح تصویری کارگردانی شده باشد، برای القاء کامل دنیای افسانه‌ای و اساطیری، کفایت می‌کند. در فیلم «حیوان انسان‌نما»، در دورهٔ فیلمهای ناطق، فیلمساز هیچگاه فوتوریسم سالهای دههٔ بیست را فراموش نمی‌کند و منظومه‌ای

● استفاده‌ای که امروز سینما از ادبیات می‌کند، به تدریج کاهش یافته و ساده شده است. به عنوان مثال می‌توان از طرحهای «ویسکونتی» و «لوزی» برای اقتباس از آثار «پروست» نام برد. یکی از آن دو، یك پردهٔ نقاشی بزرگ با صحنه‌های باز و مبسوط را در دستور کار خود قرار داده، که در عین حال روی شخصیت مارسل متمرکز شده بود و دیگری استفاده از مونتاژ را، بیشتر برای جابه‌جایی و تغییر عمل ویرانگری زمان و داخل نمودن موضوعات و تصاویر کلیدی، در نظر گرفته بود.

دربارهٔ راه‌آهن و جلوه‌های تصویری دهشت‌انگیز ماشینی و ریلی‌اش می‌سازد، که «چرخ» آبل‌گانس خوانده می‌شود.

لحظه‌ای که «سلین» تلاش می‌کند در یک متن ادبی همهٔ قدرت و شدت کلام را به ثبت برساند، صدای فیلم با آهنگهای شگفت‌انگیز «گابن» و «کارت» از قالب یک همراهی سادهٔ دیالوگ خارج شده و بیشتر به یک دورنمای واقعی موزیکال تبدیل می‌شود.

بدبختانه، اغلب اوقات ظهور و پیدایش صدا، به جز تشویق یک تکنیک سست و ضعیف برای اقتباس کننده، دوره‌ای از سینمای فرانسه را که درآن به شیوهٔ قدما کار می‌کردند، مشخص و توصیف می‌کند. «ژان اورانش» امروزه نارسایی بعضی از اشکال اقتباس فیلمنامه را که موجب از دست رفتن روح و سبک یک نوشته می‌شود به آسانی اعتراف می‌کند: «من امروزه به اقتباسهایم از کتابهای «قمارباز» و «سرخ و سیاه» به عنوان یک اشتباه نگاه می‌کنم. لازم بود بسیاری از چیزهایی که «بی‌فایده» خوانده می‌شوند از آثار استاندال حذف گردد، اگرچه هیچ چیز بی‌فایده نیست. قصهٔ رمان سرخ و سیاه، تقریباً روز به روز و به طور منظم پیش می‌رود. «بوست»، «لورا» و من، به این رمان فرمی سنگین، آرام و کاملاً تئاتری دادیم که با این شیوهٔ غیر معمول و نامتعارف، آن فرم اصلی که پیوسته در آثار استاندال یافت می‌شد، از دست می‌رفت. درحقیقت، فیلم شخصیت نویسنده را به خوبی ارائه نمی‌کند. و باید این حقیقت را قبول کرد که فرانسواتروفو هنگام ساختن «ژول و ژیم»، کوتاهی نکرده است بلکه خود فیلم اقتباسی از یک اثر ادبی برجسته نبوده است». (مجلهٔ سینما توگراف، شماره ۵۳)

حقیقت امر این است که بحث و اختلاف پیرامون اقتباس از آثار ادبی، موجب شد که سینماگران موج نو، برعلیه اسلاف و پیشگامان خود به نزاع و کشمکش «قدما و متجددین» کشیده شوند. سینما گران موج نو، این قید و بند سنتی را شکسته و تلاش می‌کنند عناصر ادبی را که به بهترین وجهی موجب بازگشت دنیای اساطیری و افسانه‌ای شده‌اند و نتایج و تأثیرات شیوه‌های نگارش ترکیبی و غنایی را متحول

● آلن رنه

● مارگریت دوراس

ساخته‌اند، با ایجاد تعادلهای صریح و روشن وارد عالم سینما کنند. هدف از این کار، حفظ متن ادبی در غنای بیانی و معنائی آن بود. صدای OFF در فیلم «ژول و ژیم» و یا «خاطرات روزانهٔ یک کشیش دهکده» این امکان را فراهم می‌سازد تا اصرار راوی و آهنگ درونی آن همچنان حفظ شود؛ با این صداهای گرفته و پنهان، سینما به پدیده‌ای تبدیل می‌شود که ویژگی دراماتیک و حالت نمایشی خود را از دست می‌دهد، ولی در باطن، از حیث اعتبار، وضعیت بهتری پیدا می‌کند و به تدریج به شعر نزدیکتر می‌شود.

فیلم «راهبه»، امروز به عنوان بیانیهٔ واقعی این سبک اقتباسی تازه، معرفی شده است. ریوت، این ویژگی خاص تئاتری که چهارچوب صریح و روشنی از زیبایی‌شناسی نمایشی را در خود حفظ می‌کند، پذیرفت، چیزی که برای دیدرو بسیار قابل قبول بود. او با الهام گرفتن از سینمای مسیحیت، خود را از این قید و بند که برای ساختن فیلم لاجرم باید به کتاب متوسل شد، آزاد می‌کند. در این فیلم غیر عادی و نامتعارف از افه‌ها و تأثیرات مقطعی‌ای استفاده شده است که سینمای درایر، و نوسانات پلان ـ سکانس روسلینی را تداعی می‌کند. بازی با صداهای «IN و OFF

»، یعنی اضطراب خارج از زمینه و صداهای نامشخص که توسط میشل فانو طراحی شده است، موجب می‌شوند که کارگردان لغزش تدریجی «سوزان» به سوی جنون و حالتهای عجیب و اضطراب‌آور را، تغییر دهد. می‌توان مثالهای زیادی از اقتباسهای موفق، براین مجموعه افزود، از آثار قدیمی مثلاً **مارکیز فون‌اُ** اثر اریك رومر و از آثارجدید، **خانمهای جنکل بولونی** ساختهٔ روبر برسون.

استفاده‌ای که امروز سینما از ادبیات می‌کند، به تدریج کاهش یافته و ساده شده است. به عنوان مثال می‌توان از طرحهای «ویسکونتی» و «لوزی» برای اقتباس از آثار «پروست» نام برد. یکی از آن دو، یك پردهٔ نقاشی بزرگ با صحنه‌های باز و مبسوط را در دستور کار خود قرار داده، که درعین حال روی شخصیت مارسل متمرکز شده بود و دیگری استفاده از مونتاژ را، بیشتر برای جابجایی و تغییر عمل ویرانگری زمان و داخل نمودن موضوعات و تصاویر کلیدی، درنظر گرفته بود. با وجود این، یك سوءظن و بدگمانی مزمن، نسبت به اقتباسی که اغلب به دلیل اشتباهات و کمبودها، در ارتباط با اثر ادبی، نامناسب و سست شناخته شده باشد، باقی خواهد ماند. با توجه به تفاوت بسیار زیاد واحدهای یك کتاب با واحدهای یك فیلم، این بحث‌ها و مشاجرات بی‌اساس و دروغین دربارهٔ اقتباس فیلمنامه از آثار ادبی، چگونه به پایان خواهد رسید؟ به همین دلیل از فیلم **زیر آتشفشان** اثر «جان هیوستن»، استقبالی که سزاوار آن بود، به عمل نیامد. حال آنکه این کارگردان بزرگ آمریکایی، به خوبی توانسته بود فضای کتاب «مالکوم لوری» را به فضایی سینمایی تغییر داده و با سلیقهٔ خاص خود از آن اقتباس کند.

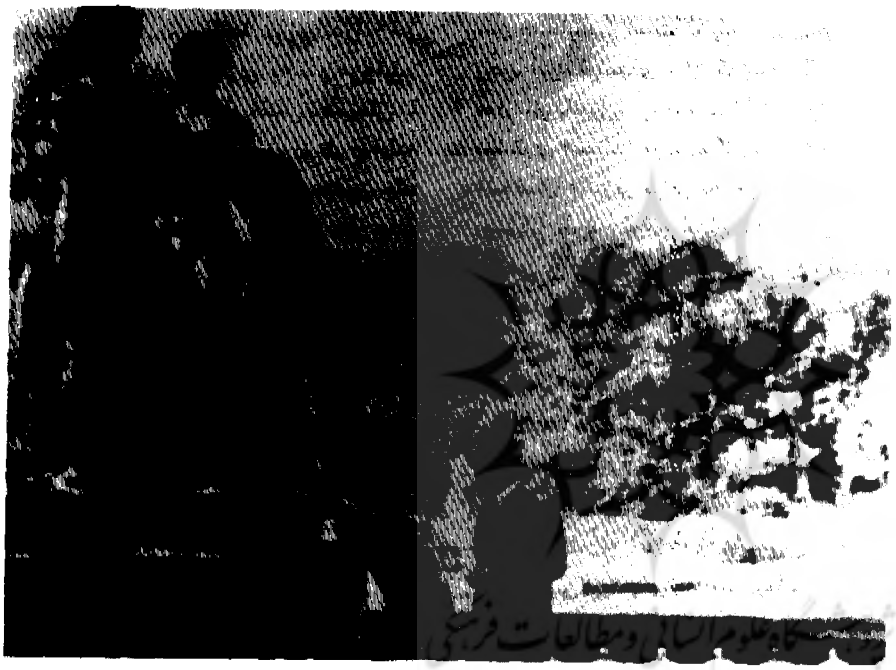
● موج نو و ادبیات

میان موج نو و رمان نو، نوعی تعاون و همکاری برقرار است بطوری که خطوط سنتی ادبیات و سینما را دگرگون کرده است. برای فیلم **سال گذشته در مارین‌باد**

● نویسندگان با همهٔ تلاش و اشتغال فکری برای تضمین و حفظ یك ویژگی خاص برای آثارشان، این قدرت طبیعی و استعداد خدادادی را دارند تا فضاهای متنوع و گوناگون کتاب، نمایشنامه و فیلم را به هم نزدیك کرده و میان آنها ارتباط برقرار سازند.

● سال گذشته در مارین باد

● ژول وژیم: کارگردان فرانسوا تروفو



یا **هیروشیما، عشق من**، «رنه» از نویسندگان یك متن اوریژینال تقاضای کمك کرد. متنی که بار دیگر با سنت رمان سینمایی پیوند می‌خورد. در آغاز و در دورهٔ فیلمهای صامت، سریالها با پاورقی‌هایی همراه بودند. توجه و علاقهٔ آشکار «آپولینر» و اندکی بعد سوررئالیستها، به سینما، نویسندگان را برآن داشت تا طرحهایی را که به همان سبك چاپ و منتشر می‌شدند، خلق کنند، حتی اگر از روی این طرحها فیلمی ساخته نشود. «**فیلیپ سوپو**» در سال ۱۹۱۸ یك منظومهٔ سینمایی (بی‌تفاوت) منتشر کرد؛ ژول رومن در سال ۱۹۲۰ قصه‌ای سینمایی، تحت عنوان «**دونوگو تونکا**» به چاپ رساند؛ «بلزساندرا»، در سال ۱۹۲۱ دکوپاژی به نام **مروارید تب‌دار** انتشار داد. «آبل گانس» همزمان با انتشار «ناپلئون»، خلاصه‌ای از طرح اولیهٔ یك فیلم را با شمارش پلانها، در چندین جلد چاپ و منتشر کرد. او، همچنین با آغاز چاپ فیلمنامهٔ «چرخ» و «من متهم می‌کنم» چاپ و انتشار طرحهای مشابهی را پیشنهاد کرده بود. این شیوهٔ سالهای بیست، امروز، مجدداً از سرگرفته شده است، زیرا ما **قصه‌های اخلاقی** اریك رومر و **ماجراهای آنتوان دوانل** اثر فرانسواتروفو را به شکل کتابهایی در کتابخانه‌های خود داریم. **مارگریت دوراس**، شخصاً با تفسیری که بر دکوپاژ خود نوشت آن را یك نوع ادبی کاملاً متمایز قلمداد کرد، به یك فرم ترکیبی تازه دست یافت. هشیاری و اعمان‌نظر فیلمنامه‌ای و سینمایی نویسندگان به این موضوع، موجب شد که آنها به نتایج غیر منتظره‌ای دست یابند، به حدی که امروزه تحقیقات دربارهٔ ادبیات و سینما نیز برهمان پایه انجام می‌گیرد. این تحقیقات به سئوالات مشترکی پاسخ خواهد گفت. سئوالاتی چون:

چه مایهٔ تصویری در یك متن وجود دارد؟

قابل رؤیت کردن یك فیلم برروی پرده یعنی چه؟

برای «مارگریت دوراس»، همانگونه که در مصاحبهٔ خود با «بنوآژاکو» در مجلهٔ «آرت‌پرس» در سال ۱۹۷۳ عنوان کرد؛ فیلم، افزایش روزافزون متون را تثبیت و سردرگمی او را برطرف، و برای او شب لایتناهی را نابود خواهد کرد: «کتاب، اشباع کننده نیست و هیچ‌گاه پایانی ندارد. برای ویران کردن آنچه نوشته شده و پایان‌ناپذیر می‌نماید، برمن لازم می‌شود تا فیلمی از روی آن بسازم... فیلم همچون یك نقطهٔ توقف است». فیلم‌های دوراس، درصددند تا خود را از آنچه که وی آن را به مدت چهل سال «شرم کلام در سینما» خواند -یعنی تقدم و برتری تصویری-، رها سازند.

● فضاهای میانجی

با پیدایش صدا، سهم نویسندگان در سینما، بیشتر مبتنی بر فراهم ساختن یك متن نمایشی است تا یك متن روایتی. با وجود این، فیلمهای «ژان کوکتو»، «گیتری» و «مارسل پانیول»، به نسبت دارای دیالوگهای بیشتری هستند. نویسندگان با همهٔ تلاش و اشتغال فکری برای تضمین و حفظ یك ویژگی خاص برای آثارشان، این قدرت طبیعی و استعداد خدادادی را دارند تا فضاهای متنوع و گوناگون کتاب، نمایشنامه و فیلم را به هم نزدیك کرده و میان آنها ارتباط برقرار سازند.

آنها، همچنین از ترکیب و ادغام آیندهٔ ادبیات، تئاتر و سینما خبر می‌دهند. از میان دیگر نویسندگان امروزه، «پیتر هانتکه» یا «پاتریس شرو» این ذوق عاریتی و اقتباسی را در میان روشهای مختلف زیبایی‌شناسی آثارشان، تشریح و ترویج می‌کنند. آهنگ سریع رشد عناصر سمعی بصری، موجب شد که سرعت انتشار و رواج بحث و گفتگو پیرامون این پدیدهٔ اجتماعی، از آهنگ سریعتری برخوردار شود.

گفتگوی آیزنشتاین و ژوئیس دربارهٔ فیلمنامهٔ «اولیس»، امروزه دریك چشم‌انداز ادبی فرهنگی کاملاً نو، به‌گونه‌ای دیگر تعبیر می‌شود. «ژان پل فراژیه»، اخیراً گفتگویی را که میان گدار و فیلیپ سولر رد و بدل شده، روی نوار ویدیویی ضبط کرده است. این گفتگو نشان می‌دهد که هردوی آنها علاقمند به تلویزیون هستند. گدار، بی‌درنگ توانست با مهارت از قابلیت و توانایی تام سینما سود جسته و با چسباندن کاغذ به دیوار، نمایشهای کوتاه کمدی «Agit Prop»، و منظومه‌ها، به بازی بپردازد.

فیلیپ سولر با مرموزترین نوشتهٔ خود، در عبارتی چون «درآیندهٔ نزدیك فقدان دایمی... و تناسب عمومی زندگی» از کتاب «پرتره بازیگر» آخرین اثر نسبتاً شاد و موزیکالش، بیش از پیش مفتون و مجذوب سینما شده است.

بدیهی است که کاهش بی‌حد و حصر و اختلال و اغتشاش کنونی تصویر، می‌تواند با گفتار باطنی و قدرت شنوایی یا اکوستیك برطرف گردد. روسلینی اخیراً گفته است که: فیلم خود را با گوشهایش می‌شنیده است. در فیلم «دیدرو»ی کوچولو که سال گذشته به طریقهٔ ویدیویی توسط ژان‌پل فراژیه ساخته شد و سولر در آن نقش نویسنده را ایفا می‌کرد (یعنی همان کسی که برای اولین بار ترویج فرهنگ رسانه‌ها را از قبل احساس کرده و خود را در آن وارد کرد، بی‌آنکه خود را گم کند)، چشم‌اندازهای تازه‌ای از تأثیر متقابل میان گفتار و تصویر و ادبیات دیده می‌شود. مکانی که بخشهای مختلف داستان «دیدرو» در آن می‌گذرد در پالەرویال (کاخ سلطنتی) قرار دارد؛ فیلم دیدرو سخنی را که در خواب و بیداری و در رؤیا، هنگام بحث و گفتگو میان دوستان بیان شده، به نمایش می‌گذارد. همچنین، نظام و ساختار عجیب و متناقض تلویزیون امروز را، که در عین مردمی‌بودن، به خانواده باز می‌گردانده‌مان -خلاقانه به نمایش می‌گذارد. این فرایند پیشرفت که به زودی آهنگ سریعتری به خود خواهد گرفت، شاید بطور کامل، داده‌ها و اطلاعات پیرامون گفتگو و مشاجرات قدیمی ارتباط ادبیات و سینما را، مجدداً تقسیم و از هم جدا کند.

●